

Àlex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia – Teatro 2013

La Biennale di Venezia ha ripensato di recente la sua articolazione e la sua stessa missione in campo artistico. Oltre alle tradizionali attività di divulgazione presso il pubblico, infatti, ha ideato e varato una nuova serie di iniziative, volte alla formazione di giovani artisti: *Biennale College*. La manifestazione coinvolge musica, danza, teatro e cinema, per promuovere giovani talenti offrendo loro la possibilità di formarsi con maestri di fama internazionale, producendo creazioni inedite durante lo svolgimento di vari laboratori. *Biennale College*, dunque, negli intenti degli organizzatori, rappresenta in qualche modo il cuore del Festival.

Il settore drammaturgico, dopo l'esperienza del Laboratorio Internazionale del Teatro, propone a partire dal 2013 il nuovo progetto del direttore Àlex Rigola, *Biennale College – Teatro*, la cui prima edizione si è svolta dal 2 all'11 agosto 2013.

Àlex Rigola (Barcelona 1969) è un regista teatrale e drammaturgo formatosi all'Institut del Teatre della *ciutat condal*, è stato direttore del Teatre Lliure di Barcellona dal 2003 al 2011 e dal 2010 è il nuovo direttore della Biennale di Venezia – Teatro¹. Firma la sua prima regia all'età di ventisette anni, con *Camí de Wolokolamsk* (1996) di Heiner Müller ed è autore di opere originali e di suggestive riscritture di classici, che ne hanno sancito la notorietà in Spagna e a livello internazionale. Tra i suoi lavori vanno segnalati almeno *Kafka: El procés*² (1997), versione sintetica e audace del racconto frammentario e incompiuto di Franz Kafka³, sul concetto e sul senso di colpa, non più tanto e solo in senso psicologico – come nell'originale – ma sociale, frutto della visione della lotta dell'individuo contro una società burocratizzata e disumanizzata, schiacciata dalla Legge (svuotata, sclerotizzata, simulacro della vera giustizia) che alla fine, come una macchina infernale, inghiotte la sua vittima, in balia di un potere arbitrario che non lascia scampo, né spazio per la

1 Cfr. M. GIOVANNELLI, *La Biennale 2011? “Un ágora donde compartir”*. Intervista as Àlex Rigola, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali», XVI, 2010, pp. 171-176.

2 Cfr. J.A. PRADAS AZOR, “*Kafka: El Procés*”, in «Assaig de Teatre», XII-XIII-XIV, 1, 1998, pp. 347-351, consultabile online sul sito www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/

3 Anche Rigola si cimenta con l'adattamento e la riscrittura per la scena di testi narrativi, seguendo una tendenza diffusa e specialmente suggestiva della drammaturgia spagnola – e non solo – contemporanea. Su questo filone della ricerca teatrale cfr. almeno J. SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2010; J. SANCHIS SINISTERRA, *Una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004; J. SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002; M.B. SOSA ANTONIETTI, *Una ficción sin fronteras: reescritura y metateatralidad en el teatro de JSS*, in *Tiempo, texto y contexto teatrales*, a cura di O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna, 2006, pp. 145-152; M.B. SOSA ANTONIETTI, *El teatro de JSS: reescritura y metateatralidad*, tesi dottorale, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, poi pubblicata col titolo *La fronteras de la ficción: el teatro de JSS*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004; V. ORAZI, *Dalla narrativa alla scena: JSS e la riscrittura teatrale*, in *Atti del XXVIII congresso dell'AIPI*, Pisa 27-30 novembre 2013, in stampa.

ribellione. *Troianes*⁴ (1998) di Euripide, poi *La màquina d'aigua*⁵ (1999) di David Mamet, Premio della Critica per la migliore regia, una sorta di favola sulla fiducia nell'essere umano, concretizzata nella vicenda di un uomo che riesce a destabilizzare il sistema capitalista, secondo la prospettiva del teatro sociale, che spieghi e critichi e non sia esclusivamente estetico. Seguono *Un cop baix* (2000) di Richard Dresser e nel 2001 *Suzuki I & II* di Alexei Xipenco, *Woysek* di George Büchner e *Les variacions Goldberg* di George Tabori, in cui un regista e il suo assistente ebreo allestiscono una versione teatrale della Bibbia, offrendo un ulteriore esempio di 'teatro nel teatro', in cui lo scenario diventa metafora della Creazione e sollecita il pubblico alla riflessione filosofico-esistenziale e sulla prospettiva metateatrale. Quindi *Ubú Rey* (2002) di Alfred Jarry, rilettura esperpentica della perversione del potere e degli abusi che ne conseguono⁶. Nel 2003 Rigola presenta *Glangarry Glen Ross* (2003) ancora di David Mamet⁷, ritratto spietato del mondo del lavoro segnato dalla precarietà in una società in cui ogni mezzo è lecito per raggiungere il successo, e *Cançons d'amor i droga*, in collaborazione con Pepe Sales, Albert Pla e Judit Farrés, Enderrock Prize per il migliore musical. Seguono *Santa Joana dels escorxadors* (2004) di Bertold Brecht⁸, denuncia della società capitalista e nel 2006 *La nit just abans dels boscos* dal monologo di B.-M. Koltès, sulla figura dell'emigrante sperduto in una città notturna alla ricerca di un interlocutore cui rivolgersi e da cui essere ascoltato, e *Largo viaje hacia la noche* di Eugene O'Neill, Premio Notodo, esempio di teatro 'da camera' basato sulla parola e sugli attori, in cui i personaggi – componenti della stessa famiglia – sono obbligati a convivere, scatenando tensioni che li condurranno all'auto-distruzione. L'anno successivo Rigola allestisce *2666* (2007) dal romanzo postumo di Roberto Bolaño⁹, firmata con Pablo Ley, vincitrice del Premio de la Crítica de Barcelona per il migliore spettacolo teatrale e nel 2008 del Premio Terenci Moix di Arti Sceniche e del Premio Querty per il migliore adattamento da un romanzo, nel 2009 poi l'opera si aggiudica anche il Max Awards per il migliore spettacolo e la migliore scenografia. Nel 2008 l'autore presenta *El buñuelo de Hamlet* di Luis Buñuel e *Rock'n Roll* di Tom Stoppard, ambientata in Cecoslovacchia e in Inghilterra tra la fine della Primavera di Praga e la caduta del muro di Berlino, sul rischio di trasformare l'ideologia nell'unica ragione di vita. Nel 2009 è la volta di *Nixon-Frost* di Peter Morgan¹⁰, sul caso Watergate e sull'intervista che l'ex-presidente USA concesse al giornalista David Frost, e *Better Days* ancora di Richard Dresser, commedia sociale sulla crisi economica. Quindi *Gata sobre teulada de zinc calenta* (2010) di

4 Cfr. M. GIOVANNELLI, *Sulle macerie della città (e di Euripide): Le "Troiane" del contemporaneo*, in «Stratagemmi. Prospettive teatrali», XVI, 2010, pp. 103-123.

5 Prima rappresentazione allestita al Festival Sitges Teatro Internacional, poi riproposta nella Sala Beckett di Barcellona; cfr. la recensione sul sito www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=15496

6 Si ricordi la reinterpretazione realizzatane da Els Joglars, *Ubú President*, del 1995, sulla figura di Jordi Pujos, cfr. V. ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali comporanee*, in «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», XVI, 2013, in stampa.

7 Cfr. A. RIGOLA, *Glangarry Glen Ross*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2003.

8 Cfr. A. RIGOLA, *Santa Joana dels escorxadors*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2005.

9 Cfr. A. RIGOLA, *2666*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2007.

10 Cfr. A. RIGOLA, *Nixon-Frost*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2009.

Tennessee Williams¹¹, fino all'adattamento teatrale della pellicola di Woody Allen *Maridos y mujeres* (2013) presentata al Teatro de la Abadía di Madrid.

Condividendo tendenze sperimentali che vedono sempre più spesso drammaturghi e registi sfruttare sapientemente le tecnologie audio-visive, concedendo al contempo sempre maggiore rilievo al movimento, all'espressione corporea, Rigola ha prodotto di recente *Tragèdia*¹² (2011), un *poema visual* ambientato in un paesaggio mediterraneo (simboleggiato da un campo di grano in cui campeggia un ulivo) basato su *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. L'opera nitzschiana cui il drammaturgo-regista si ispira e che reinterpreta istituisce un parallelismo tra la storia della tragedia e della società greche, seguendo un percorso di ascesa e decadenza, che sfocia nella riflessione sulla crisi dello spirito europeo e sulla conseguente necessità di rinnovamento, tema antico ma sempre attuale. Il confronto, l'incontro-scontro si concretizza nella dialettica tra spinta apollinea (simbolo del sogno, delle arti plastiche e dell'equilibrio) e dionisiaca (simbolo invece dell'ebbrezza, della musica, della frenesia). Si tratta di sprofondare lo sguardo nell'abisso, assumendo anche l'orrore dell'esistenza (della società contemporanea) senza farsi piegare, senza cedere, ma anzi assumendolo e trasformandolo in sollecitazione all'impegno.

Rigola, però, collabora anche con il mondo della lirica: è sua la regia di *Der fliegende Holländer* di Richard Wagner, al Teatro Real di Madrid (2010) e al Gran Teatro del Liceu di Barcellona (2013). La frequentazione del settore operistico – ormai collaudata e sempre più assidua – continua durante la stagione 2013-2014 al Teatro la Fenice di Venezia, dove dirige *Madama Butterfly* di Puccini¹³, nel segno del minimalismo con qualche concessione alle nuove tecnologie, come il video di stelle e galassie che scorre sullo sfondo durante il preludio del terzo atto. Questa linea di ricerca conferma l'interesse sperimentale diffuso nella drammaturgia spagnola contemporanea per l'opera lirica, condiviso da altri addetti ai lavori dell'ambito teatrale (autori, registi, tecnici) e collettivi di *performers* (La Fura dels Baus, Comediants, ecc.)¹⁴.

Nell'attività di drammaturgo e adattatore di testi narrativi e/o teatrali di Rigola, la produzione shakespeariana in particolare gioca un ruolo di speciale rilievo da più di un decennio: a partire da *Titus Andronic* (2000), espressione di una chiara volontà di ricerca, Premio per la giovane regia Luis Alonso (2000) e Premio Butaca per il migliore spettacolo e la migliore regia (2001), opera violenta in cui l'autore insiste sul tema della vendetta, per mettere in guardia il pubblico dall'azione irriflessiva (e di fatto un dinamismo in accelerazione costante domina la scena e mette in scacco la riflessione e il pensiero, che cadono sotto il tiro incrociato di impulsi e passioni tanto irrefrenabili quanto esiziali), in una sorta di monito ai potenti di oggi, più preoccupati delle vicende interne ai

11 Cfr. A. RIGOLA, *Gata sobre teulada de zinc calenta*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2010.

12 Trailer disponibile online, cfr. <http://youtu.be/27uekBofdi8>

13 Cfr. la recensione di M. CONTIERO, "Butterfly" di Rigola con qualche sfasatura, consultabile online sul sito <http://tribunatreviso.gelocal.it/cronaca/2013/06/22/news/butterfly-di-rigola-con-qualche-sfasatura-1.7305564>

14 Cfr. V. ORAZI, *Verso la performance: esperienze teatrali comporanee*, cit.

loro partiti che dei problemi della società che dovrebbero governare, le cui decisioni – se espressione di un mero esercizio di potere – portano alla tragedia, sotto gli occhi di un Tito Andronico che assume il profilo psicologico di un malato di mente, di un alienato, su uno sfondo vivacizzato da registri drammaturgici (dall'impostazione brechtiana a quella 'amatoriale') e musicali (colonna sonora, effetti audio, ecc.) vari. Segue *Juli Cèsar* (2002)¹⁵, che secondo Rigola parla essenzialmente di politica, della corruzione del potere, di come arrivare a detenerlo e della capacità di persuadere, di convincere la massa, tanto che l'autore ha invitato i politici a vedere l'opera per meditare sulle responsabilità del loro operato. Anche in questo caso spicca la fisicità quasi coreografica dei corpi, del movimento degli attori sul palcoscenico, in cui giocano un ruolo ancora una volta decisivo la colonna sonora e la musica, così come l'essenzialità della scena: le pareti spoglie del teatro e un pavimento di linoleum che si insozza poco a poco, metafora trasparente del pervertimento della politica nel corso dello sviluppo dell'azione. Poi *Ricard 3r*¹⁶ (2005), con proiezioni audio-visive di azioni in diretta, uso innovativo delle tecniche audio e musica rock dal vivo, ambientata in un bar degli anni '80 in cui Riccardo III è un individuo ambizioso, che lotta per imporsi in un mondo competitivo, riflesso della società contemporanea dove la solitudine, gli atteggiamenti ossessivi e l'insensibilità rischiano di sfociare nella più totale e folle irrazionalità se posti al servizio della scalata al potere. Così, nel mondo ovattato di un *college* americano di altissimo livello, Riccardo – il perdente, disprezzato, l'anti-modello di questo ambiente patinato – si procura delle armi e assieme a un amico irrompe alla festa del *college* sparando all'impazzata e massacrando i compagni – i 'veri' modelli: la Miss più bella e il migliore giocatore di *football* –, traducendo in azione drammatica la personale rivisitazione del tema dell'ambizione sfrenata e della brama di potere incontenibile, secondo la prospettiva di Rigola, come sempre impattante e provocatoria nella sua modernità. O ancora *European House (Pròleg d'un Hamlet sense paraules)*¹⁷ del 2005, ambientato ai nostri giorni, in una casa borghese, in occasione del funerale di un uomo d'affari. La rappresentazione si apre con lo spettro del defunto che spicca nell'oscurità della parte alta dello scenario e che riapparirà in momenti diversi dello spettacolo, persino attraverso lo schermo del televisore nel soggiorno. La vicenda si sviluppa senza dialoghi verbali espliciti, perché l'autore vuole che lo spettatore diventi una sorta di *voyeur*, per spingerlo a osservare, scrutare e interpretare, scoprire, riflettere sull'esistenza e sulla società. In questo modo, il gesto, il movimento, l'espressione fisica, facciale, la mimica, assumono un rilievo totale, in un quadro di vita quotidiana comune. L'azione, senza il supporto della parola, si sviluppa seguendo un ritmo lento, che contribuisce a infondere inquietudine e disagio. Anche l'organizzazione della scena è estremamente suggestiva: il palcoscenico riproduce un appartamento disposto su tre piani, con sette

15 Cfr. A. RIGOLA, *Juli Cèsar*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2002 e poi ancora 2003.

16 Cfr. A. RIGOLA, *Ricard 3r*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2005.

17 Cfr. A. RIGOLA, *European House (Pròleg d'un Hamlet sense paraules)*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2006.

ambienti (il giardino, il salone, la camera da letto della coppia e quella di Amleto, lo studio, il bagno, la stanza delle due domestiche), presentati come compartimenti stagni, con cambi di ambientazione a scena aperta, col sipario alzato, grazie al sapiente impiego della luminotecnica. Anche la *decoració* contribuisce a enfatizzare in maniera efficace lo sviluppo della vicenda, come sottolinea la stanza rosso vivo della protagonista, la neo-vedova Gertrudis, dove si svolge un atto sessuale furioso e violento tra lei e il suo amante Claudio, oppure la stanza del giovane Amleto, con una parete interamente occupata da un maxi-poster del Che, simbolo della ribellione e dell'idealismo del giovane. Nell'epilogo su uno schermo luminoso scorrono frasi di contenuto esistenziale, a cominciare dal classico «Essere o non essere?». Poi ancora *Coriolà* (2012)¹⁸ libero adattamento di rabbiosa attualità, con luci al neon e personaggi in giacca a cravatta, incentrato sul tema dell'abuso di potere ai danni dei deboli (specie in tempi di crisi), che porta in scena un netto contrasto fra tradizione e progresso per sottolineare i rischi della disinformazione della massa, facilmente vittima della manipolazione di chi si serve della retorica e delle posizioni di privilegio per interessi personali a scapito del bene comune, della collettività e dei cittadini, per affermare la propria ambizione a fini individuali. Così, quando Coriolano e Bruto arringano il popolo romano si rivolgono al pubblico, abbattendo la quarta parete e coinvolgendo gli spettatori che divengono parte integrante, interlocutori diretti nello svolgimento dell'azione. Anche in questo caso, Rigola sperimenta con audacia e creatività, proponendo una scenografia, un impiego della luminotecnica, dei mezzi audio-visivi, della coreografia e delle attrezzature tecniche che raggiungono ancora una volta la massima efficacia, per riflettere la realtà del mondo globalizzato¹⁹, in una visione affatto pessimistica ma al contrario oggettiva e veridica, sostenuta da spettacolari scene corali, per stimolare la riflessione e la conseguente scelta etica, la presa di posizione. Infine *Mcbth (Macbeth)* (2012), che nel libero adattamento di Rigola condensa il viaggio attraverso la malvagità e la perversione, spalanca davanti agli occhi dello spettatore il baratro della tragedia, con la coppia protagonista accecata dall'ambizione che finisce per essere risucchiata in una spirale di violenza e sangue, fino all'auto-distruzione. L'opera concretizza la ricerca dell'essenza del messaggio teatrale, attraverso il bipolarismo drammatico tra ambizione ed etica insito nella natura umana, si presenta come *thriller* percorso da elementi irrazionali, denuncia come l'abisso della menzogna, delle false apparenze finisca per dare corpo a un mondo senza valori né principi, richiamo – ancora una volta – ai politici e ai governati contemporanei, contro il rischio pubblico, collettivo oltre che soggettivo, che comporta una simile condotta da parte di chi detiene il potere. Rigola mostra il protagonista enfatizzando il senso e le conseguenze di scelte che lo proiettano oltre un punto di non ritorno, dove la sete di potere si trasforma in un incubo di morte e tirannia. Lo spettacolo, definito 'sintetico',

18 Cfr. A. RIGOLA, *Coriolà*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2012.

19 Una gru campeggia sulla scena, spostando uno schermo illuminato da luci al neon dove compare la scritta *Democracy*, mentre gli attori maneggiano la katana o indossano guanti da box.

come sottolinea anche visivamente lo stesso titolo, prevede variazioni minime nei costumi di scena dei personaggi e presenta un allestimento minimalista che richiede l'intervento costante dell'immaginazione da parte del pubblico.

A Venezia, però, il neo-direttore ha partecipato anche come regista, con l'allestimento di una sua opera in prima assoluta, il giallo teatrale *El policía de las ratas*, adattamento per la scena di un racconto di Roberto Bolaño²⁰, interpretato da Andreu Benito e Joan Carreras e presentato il 2 agosto in occasione dell'apertura della manifestazione. Il racconto e la *pièce* che ne deriva sono ambientati nelle fogne di una città imprecisata e ruotano attorno al personaggio principale, il detective Pepe el Tira, che durante le sue indagini si mette sulle tracce di un *serial killer*, esplorando i bassifondi e gli ambienti più degradati della società. Si tratta di una dimensione dai risvolti kafkiani e di fatto il testo di Bolaño è un omaggio al racconto di Kafka *Joséphine la cantante ovvero il popolo dei topi*²¹. Metaforicamente, dunque, l'ordine socio-politico del mondo dei topi, così preciso, metodico e ripetitivo, fatto di schemi prestabiliti, viene turbato nel profondo da una serie di omicidi, che si rivelano opera non di un predatore ma di un misterioso membro della stessa colonia di ratti. Questo fa crollare il primo pilastro della società del mondo dei topi: «las ratas no matan a las ratas». Il secondo caposaldo investe invece il rapporto di questa curiosa comunità con l'arte: «a veces surge una rata que pinta [...] o una rata que escribe poemas [...] los compadecemos [...] porque en nuestro pueblo el arte y la contemplación de la obra de arte es un ejercicio que no podemos practicar»²². Nel sub-mondo allegorico dei ratti, ordinato e organizzato, dove nulla esula dai percorsi tracciati, le vicende di Pepe el Tira, investigatore solitario, rivendicano con impegno incessante e sforzo continuo uno spazio per la soggettività, per la diversità, che spesso appaiono incomprensibili a chi lo circonda. In modo traslato il testo rivendica uno spazio per l'arte e per l'artista e il racconto del cileno così come la trasposizione per la scena di Rigola intendono salvaguardare e difendere questo perimetro dedicato alla letteratura e all'espressione artistica. Perché l'arte può anche – e forse deve – essere la voce fuori dal coro.

Ma torniamo a questa 42^a Biennale: Àlex Rigola, direttore della Biennale Teatro per il 2010-2015,

20 In cartellone al Teatre Lliure di Barcellona dal 31 ottobre al 24 novembre 2013. Il testo fa parte della raccolta postuma dell'autore cileno intitolata *El gaucho insufrible*, Madrid, Anagrama, 2003, pubblicata in Italia da Sellerio nel 2006.

21 Nel racconto kafkiano, l'ultimo scritto dall'autore e apparso postumo, la protagonista è Joséphine, un topo di cui si esalta il potere ammaliatore della splendida voce. Joséphine viene presentata come una cantante eccezionale, ma in realtà la sua voce meravigliosa è solo un fischio. Ciò nonostante, la sua follia, la sua arroganza, la sua genialità la rendono convincente e la topolina si consacra anima e corpo al canto, facendone la sua ragione di vita, riuscendo così a elevarsi, a svincolarsi da una vita misera e piatta. Il suo fischio permette a lei e al popolo dei topi che ne resta affascinato di trascendere la quotidianità, un'esistenza fatta di sudore e fatica. Il canto di Joséphine assurge a simbolo della figura dell'artista, dell'affermazione dell'individualità e della libertà di espressione, del rapporto col 'pubblico' e dei riconoscimenti esterni, che qui la bestiola riceve grazie al suo comportamento e alla sua indole, preservando e affermando il suo spazio, la sua libertà, con una determinazione tale da risultare convincente e seducente. Joséphine si eclissa nel finale, lasciando ai topi il ricordo ideale e idealizzato del suo canto.

22 Cfr. R. BOLAÑO, *El policía de las ratas*, in «La máquina del tiempo. Una revista de literatura», XVI, 2013, sezione *Prosas*, rivista online, consultabile al sito www.lamaquinadel tiempo.com

succeduto nell'incarico a Maurizio Scaparro, ha costruito l'ultima edizione del Festival attorno a figure di primissimo piano, che hanno contribuito al rinnovamento della scena internazionale degli ultimi decenni: drammaturghi, registi, attori, *performers*, scenografi. Tutti artisti che a Venezia hanno assunto il ruolo di maestri dei giovani selezionati per la *masterclass* e i laboratori di *Biennale College – Teatro*, le cui creazioni sono state presentate al pubblico a conclusione del Festival. I maestri hanno poi allestito uno spettacolo, scelto fra quelli più significativi della loro produzione, e partecipato a incontri con il pubblico, dando forma al concetto di trasmissione del sapere che porta alla creazione, che si tratti di un grande spettacolo o degli esiti di un *workshop*, stabilendo un rapporto diretto e fecondo fra creatività e Festival. Lo spirito dell'iniziativa è infatti quello di un laboratorio scientifico: luogo di ispirazione, di creazione e di incontro, di confronto e di ricerca che vede coinvolti artisti, tecnici, studiosi, spettatori, per sviluppare una delle linee sperimentali più attuali della drammaturgia contemporanea, che implica il ripensamento del ruolo del pubblico, sempre più partecipe, a cominciare dall'ormai datato abbattimento della quarta parete fino a una sorta di co-partecipazione nell'opera drammatica, ma anche nella riflessione su di essa e sullo sperimentalismo che ne delinea il profilo, in una costante e inarrestabile evoluzione. Insomma, *Biennale College – Teatro* si rivela una fabbrica di idee sulle possibilità della scena attuale, di cui indaga i linguaggi, i codici e le possibilità comunicative, le tecnologie e gli aspetti tecnici, in una verifica sistematica che proprio nell'interazione con i partecipanti giunge alla definizione delle sue stesse linee di ricerca.

L'iniziativa ribadisce con forza e in modo concreto quanto il ruolo del pubblico sia già da tempo radicalmente cambiato e stia attraversando oggi una nuova fase di rinnovamento: dalla spinta provocatoria, che vedeva attori e *performers* scendere dal palcoscenico per mischiarsi fra gli spettatori e sollecitarne la reazione – anche fisica – in vario modo, si è passati alla collaborazione, alla co-partecipazione di coloro che assistono allo spettacolo, reagendo, agendo, muovendosi, attivando strumentazioni e macchinari od oggetti in uno spazio scenico – che non è più solo il palcoscenico e anzi lo è sempre meno – mutante, generativo, in costante trasformazione nel corso dello spettacolo. Ciò implica l'attribuzione al pubblico di un nuovo ruolo, che investe anche la riflessione critica e teorica sulla drammaturgia attuale: ora infatti lo studioso di teatro deve tenere conto di questo ulteriore elemento chiave, imprescindibile nella prospettiva di ricerca, nell'indagine e nell'approccio ermeneutico al teatro. Lo spettatore, insomma, è ormai parte integrante dell'opera. Lo è anche in rapporto agli attori, ai tecnici, ai critici e agli studiosi in occasioni come conferenze, tavole rotonde e laboratori, che vedono ancora una volta il pubblico partecipe di una dimensione teatrale profondamente innovativa.

Anche in questo la Biennale Teatro si è rivelata all'avanguardia. Pensando a spettatori sempre più consapevoli, sempre più 'attivi' durante la *performance* e lo spettacolo, il Festival ha organizzato un

ciclo di conferenze e tavole rotonde tra gli artisti cui erano affidati i laboratori e che hanno poi allestito sia il risultato del lavoro di gruppo che una loro *pièce* e gli spettatori. È stato intenzionalmente scelto per ciascun incontro il giorno successivo al debutto sulla scena, proprio per dare modo al pubblico di avere un riscontro concreto sull'opera vista in precedenza. Così, in otto giornate sono stati organizzati tredici eventi, durante i quali gli spettatori hanno potuto dialogare coi drammaturghi, stabilendo un contatto diverso da quello solitamente passivo, di fruitore, ma intervenendo e approfondendo le proprie conoscenze e competenze sul teatro contemporaneo.

Un altro elemento di grande interesse, caratteristico della drammaturgia attuale e che anche in quest'occasione ha giocato un ruolo chiave, è il rapporto con i grandi autori del passato: questo teatro, infatti, mantiene ben saldi, anzi rafforza i legami con la tradizione, come da tempo dimostra l'attività di molti drammaturghi e collettivi teatrali. Anche a Venezia, seguendo la proposta e l'esperienza di Rigola, è stato soprattutto attorno al ripensamento dei classici (in questo caso Shakespeare) che è stata sviluppata la riflessione, la reinterpretazione creativa degli artisti coinvolti e dei partecipanti selezionati per seguire i laboratori, lavorando su personaggi shakespeariani scelti e rivisitati da prospettive radicalmente diverse da altrettanti autori, tra cui appunto Angélica Liddell. Dal lavoro di questi maestri con i giovani partecipanti ai *workshops* è nato *Shakespeare x 5*, un percorso in cinque spettacoli allestiti l'ultimo giorno del Festival.

Insomma, Rigola si conferma una figura di grande interesse nel panorama teatrale internazionale e la sua Biennale – Teatro si rivela sempre più intrigante e accattivante, pervasa da un dinamismo interno che assorbe, rielabora e concretizza in modo originale tendenze, spunti, persino pulsioni direi che attraversano la scena contemporanea.

E la Liddell? Cosa ha fatto Angélica Liddell alla Biennale Teatro in questo agosto 2013?

Per la prima volta alla Biennale di Venezia, la drammaturga è stata invitata a tenere un laboratorio, ad allestire una sua opera e le è stato assegnato il Leone d'argento per l'innovazione teatrale.

Dei cinque registi, autori, attori e *performers* che hanno lavorato sui personaggi shakespeariani Angélica Liddell è certamente la più estrema. Per l'artista catalana, che coltiva la narrativa, la poesia, il teatro ma è anche attrice e regista, la scrittura è una scelta necessaria e la sua produzione drammaturgica pare impressa nella carne viva, come un marchio a fuoco. Il suo teatro si configura come conflitto, in cui l'arte nasce da un confronto durissimo, dalla ricerca del senso attraverso il dolore e la ribellione, facendo emergere il talento raro e scomodo dell'autrice, vincitrice di parecchi premi, dal Premio Ciudad de Alarcón 1988, al debutto con la sua prima opera teatrale, al Premio Nacional de Literatura Dramática 2012. Non sorprende, allora, che per il suo laboratorio la Liddell abbia scelto la figura di Lucrezia, protagonista del poema narrativo *The Rape of Lucretia* (1594) di Shakespeare, per dare voce all'invettiva di una donna contro la violenza subita.

Il *workshop* della Liddell, in spagnolo e italiano, ha visto coinvolti quindici attori/*performers* di

Sesso maschile e cinque uditori (a conferma del ruolo rinnovato del 'pubblico' teatrale, che si tratti di appassionati o di studiosi e critici) e si è svolto dal 5 all'11 agosto 2013. Protagonista del poemetto shakespeariano di grande intensità drammatica è Lucrezia (fine del VI sec. a.C.), la cui tragica morte sancì la fine della monarchia a Roma, dove è ambientata la vicenda. Durante una pausa dell'assedio di Ardea, sorge una disputa tra il re Tarquinio il Superbo (534-509 a.C.) e alcuni uomini del suo seguito su quale delle mogli dei presenti sia più virtuosa. La palma va a Lucrezia, moglie di Collatino, parente del re. La vista della donna suscita in Sesto Tarquinio, anch'egli parente del monarca, un desiderio irrefrenabile e nottetempo l'uomo stupra la giovane, che si suicida. Bruto, un congiunto, porta a Roma il corpo esanime della donna, facendone il simbolo della crudeltà dei re etruschi e istigando il popolo a cacciarli. I romani insorgono e Tarquinio il Superbo si ritira in esilio a Cere coi figli: la monarchia a Roma è finita e si apre la fase repubblicana.

La Liddell però consiglia anche delle letture, dei film ai partecipanti, per aiutarli a calarsi meglio nell'argomento. Ad esempio *The Diary of a Rapist* (1966) di Evan S. Connell²³: nel romanzo il protagonista Earl è soffocato dalla vita insignificante e dalla *routine* matrimoniale e finisce per passare dalla frustrazione all'odio, rifiutando il proprio lavoro e il rapporto con la moglie, alla ricerca di 'qualcosa' di gratificante. La crisi sfocierà nella percezione deformata della realtà (che egli interpreta come una congiura collettiva contro di lui), nella visione crudamente misogina, nell'aberrazione mentale e quindi nella follia, fino a considerarsi il corteggiatore e non lo stupratore della sua vittima (una *Miss* che diventa una vera e propria ossessione per Earl). Si tratta di un romanzo cupo, perverso e delirante, a metà strada tra *Lolita* di Nabokov e *American Psycho* di Ellis, che sfuma gradualmente il confine tra bene e male, cancellato da una mente squilibrata, infine preda dell'alienazione e della pazzia, sullo sfondo di un'America piatta e puritana.

Il film consigliato è *Go Go Second Time Virgin* (1969) del regista giapponese Koji Wakamatsu, tra i massimi rappresentanti del genere *Pink Violence*, che ruota attorno a sesso, amore e violenza²⁴. I protagonisti del film sono due adolescenti, vittime di violenza sessuale: il giovane è riuscito a vendicarsi dei suoi aguzzini, mentre la ragazza subisce ripetutamente gli abusi di una *gang*, sotto gli occhi dell'amico che non reagisce e a cui la giovane aveva chiesto in precedenza di aiutarla a farla finita e ucciderla. Il branco ricompare e il ragazzo stavolta accoltella uno dopo l'altro gli aggressori. Alla fine i due si suicidano gettandosi dal tetto di un palazzo, non reggendo il peso della terribile

23 Evan Shelby Connell Jr. (1924-2013), prosatore e poeta americano, è autore di romanzi e racconti in cui riflette una visione agro-dolce e satirica del conformismo della classe media americana e della sua rassicurante immagine di facciata. Nelle sue opere Connell denuncia la frustrazione delle aspirazioni, il fallimento dell'*american dream* e l'incomunicabilità, servendosi di personaggi repressi e oppressi dal conservatorismo e dal perbenismo.

24 Koji Wakamatsu (1936-2012) è autore di più di cento film di genere *pulp* e *Pinku eiga* (genere cinematografico giapponese di taglio soft-porno) e di decine di film erotico-*pulp* dagli anni '60 del secolo scorso. Il regista, però, supera il *Pinku eiga* e produce pellicole che danno voce alla riflessione morbosa sull'uomo e sull'esistenza e alla critica socio-politica. È uno dei cineasti di spicco della scuola *pulp*-poliziesca giapponese degli anni '60-'70 e un cultore del filone ultraviolento di contenuto erotico definito *Pink Violence* – sottogenere del *Pinku eiga* – che inizia a svilupparsi alla fine degli anni '60 del Novecento, molto apprezzato da registi come Quentin Tarantino.

esperienza che li ha segnati in modo indelebile e tragico.

Temi forti (violenza, sesso, stupro), che nell'arte si traducono in violenza estetica, e un'icona altrettanto forte: Lucrezia, una donna vittima di un abuso sessuale, che cede sotto il peso del trauma subito, certamente fisico ma anche e soprattutto psicologico. A delineare l'essenza della ricerca drammaturgica della Liddell e il carattere del suo teatro, delle sue opere, però, contribuiscono anche le indicazioni dell'autrice per il laboratorio: ai partecipanti è stato chiesto di sondare la propria interiorità, alla ricerca dei sentimenti di violenza che si nascondono in ogni individuo, come essere umano e come uomo, di indagare sulle ragioni, sui moventi, sulle molle che attivano la violenza latente nel soggetto, sul rapporto scomodo e inquietante tra impulsi sessuali violenti, auto-censura e desiderio carnale, lavorando sulla propria 'parte peggiore', inconfessabile, oscura e sinistra. Il compito era lavorare sulle perversioni, sui desideri osceni, sui pensieri malati, sul corpo, sui mostri che potenzialmente possono essere generati dal *sueño de la razón*, quando affiorano gli impulsi più torbidi e inconsci. È un tipo di ricerca che implica la sospensione temporanea della censura, della moralità, del giudizio nel momento dell'osservazione e dell'analisi dei meccanismi individuali, per consentire al lato oscuro di affiorare senza ricacciarlo indietro con un processo di rimozione attivato dal senso di colpa. Il canovaccio che ogni attore doveva scrivere doveva corrispondere a una sorta di flusso di coscienza, a uno sguardo dentro se stessi, come scrivendo 'a porte chiuse', dice la Liddell. L'oscurità emersa da questa auto-analisi ha consentito ai partecipanti di riflettere sulla condizione e sulle dinamiche umane.

All'autrice, lo si capisce subito, oltre alla denuncia interessa in particolare il lavoro di scandaglio nell'interiorità soggettiva, nei meandri più inquietanti del personaggio e dell'attore, per studiare quel desiderio spaventoso e incontenibile che si trasforma in violenza, una violenza che sembra appartenere alla natura maschile e che porta alla mostruosità dello stupro, dell'aggressione di cui la donna è vittima. Ancora una volta, non si tratta di liquidare la questione con un giudizio, una condanna morale ovviamente condivisi e 'necessari', ma di indagare le dinamiche più terribili dell'animo e della psiche umana. Sviluppando temi come questo, l'autrice non pensa al teatro come un tribunale, come uno strumento per realizzare una controffensiva concreta, ma in modo ugualmente forte e determinante vede la scena come la dimensione per dare voce e per far arrivare al pubblico tutta la tragicità di questi temi, per 'vederli', per prenderne coscienza, senza distogliere lo sguardo e anzi sollecitare lo spettatore alla riflessione e alla partecipazione anche emotiva, che è un altro mezzo di sensibilizzazione.

La Liddell ribadisce, poi, un altro tratto essenziale del teatro contemporaneo: il rapporto profondo, lo stretto legame con i classici, con i grandi autori e i grandi capolavori del passato, con le opere universali, per confrontarsi con temi antichi, senza tempo, che riemergono nella nostra epoca e nella nostra società; qualcosa di quasi archetipico, che affonda le radici nella storia dell'uomo e nella sua

stessa essenza. Il suo teatro, per il quale l'autrice rifiuta la definizione di teatro 'd'avanguardia' e l'etichetta vulgata da un immaginario un po' troppo avvezzo alle classificazioni facili e spesso semplicistiche, è antico come l'uomo, come i temi che questa drammaturga indisciplinata, imprevedibile e irriverente porta sul palcoscenico con una forza e una veemenza davvero non comuni. La Liddell, artista dalla formidabile presenza scenica e dall'incontenibile spinta emotivo-pulsionale, dalla carica trasgressiva esasperata in ogni spettacolo, concepisce la scena come luogo di detonazione, come un perimetro in cui nulla deve restare intentato per scardinare ogni tipo di censura, per lavorare sulle ombre, sul lato oscuro dell'io, sulla mostruosità e sul male che sembra appartenere al genere umano molto più del bene. Indubbiamente temi scomodi, da studiare in modo creativo sondando l'interiorità (del drammaturgo, dell'attore, del *performer* e dello spettatore) in modo ancora più scomodo, spietato e crudele, portando al limite il lavoro di indagine dell'attore, del *performer* a confronto con la propria vena artistica e dello spettatore che assiste al frutto di questo inabissamento introspettivo.

Ecco, il teatro di Angélica Liddell è questo: temi scottanti, destabilizzanti, imbarazzanti, scomodi, ferocemente scomodi, per l'autrice, per gli attori, per il pubblico. E questo laboratorio, il cui esito finale è stata una *pièce* poi allestita a conclusione della manifestazione, lo dimostra in modo eccellente. Il risultato del laboratorio della Liddell con i quindici attori/*performers* selezionati è stato presentato al Festival e il giorno dopo si è svolto l'incontro/tavola rotonda col pubblico, nella Sala delle Colonne di Ca' Giustinian.

La Liddell, però, oltre a lavorare sul personaggio di Lucrezia, ha portato a Venezia una personalissima riscrittura del *Richard III* di Shakespeare, uno dei ritratti più feroci e inquietanti del potere. Del suo *El año de Ricardo*²⁵ (2005), questo il titolo della rivisitazione radicale dell'autrice che nell'opera riversa tutto il suo spirito provocatorio in modo incontenibile, è stata allestita in questa occasione la prima italiana, dopo il trionfo avignonese e una lunga *tournee*. In questo viaggio impervio ma salutare nel marciame di cui è capace l'essere umano e in cui il crimine diventa un atto continuo e concreto, Angélica Liddell si presenta in scena con un lungo monologo, quasi in preda a una *trance* auto-distruttiva; accanto a lei una sola presenza, muta: il consigliere William Catesby, interpretato da Gumersindo Puche. La *performance* urticante della Liddell – un *tour de force* fisico, psicologico ed etico – reinterpreta l'inabissamento nel male del testo shakespeariano scagliando un'accusa violenta contro i crimini di cui l'uomo contemporaneo continua a essere responsabile: distruzione, prevaricazione, guerre, genocidi, abusi di potere. La Liddell offre una personalissima rilettura del re folle di Shakespeare nel corso di uno spettacolo che per due ore risucchia lo spettatore in un vortice provocatorio che mette a dura prova la capacità di resistere a simili sollecitazioni. L'autrice re-interpreta Riccardo presentandolo come un pazzoide in pigiama, uno

25 Trailer disponibile sul sito <http://www.labiennale.org/it/mediacenter/video/liddell1.html>

schizofrenico che oscilla tra deliri di onnipotenza e crisi depressive e riserva tenerezze al suo animale da compagnia (un cinghiale impagliato): segni scoronizzanti che amplificano in chiave moderna la crisi personale e la decadenza politica del protagonista originale. Questo personaggio è un cinico esibizionista che sfrutta le debolezze altrui, si alimenta di odio, precipita nel masochismo e nell'auto-lesionismo a causa della sua personalità spietatamente individualista; la sua perversione si fa denuncia di una democrazia inesistente, solo apparente, assurgendo a simbolo e sintomo di uno stato, di un potere, di un'intera umanità in crisi, votata a un destino di morte e di auto-distruzione, in un mostruoso minuetto che ci vede assumere alternativamente il ruolo di carnefici e vittime, arrivando a coinvolgere il rapporto tra corpo e potere, tra sfera privata e sfera pubblica. In questa dimensione conflittuale, emerge il confronto impietoso tra condanna e redenzione, vita e morte, corpo malato, deformità – evidentemente simboli – e capacità di rimozione di tutto ciò, di dimenticare e comunque compatire anche il più feroce dei tiranni. Cose antiche e anche di oggi.

Capiamo, allora, che il testo shakespeariano per la Liddell diventa un modo per parlare senza filtri edulcoranti dei problemi concreti e dei mali dell'epoca e della società contemporanee. Una *pièce* scomoda, ancora una volta, la cui brutalità mai gratuita ma al limite del sostenibile avvince il pubblico in modo ineludibile, disturbandolo ma comunque inchiodandolo alla poltrona, quasi ostaggio della belva umana sulla scena, immagine fagocitante e dolorosa del nostro tempo, cui il pubblico ha risposto con due minuti e mezzo di applausi.

Ma Angélica Liddell ha partecipato alla 42^a edizione della Biennale anche per ricevere un premio, il Leone d'Argento per l'innovazione teatrale. Cosa ha visto la giuria in questa drammaturga? Quali sono le motivazioni che hanno inclinato la votazione verso l'autrice?

La cerimonia di consegna si è svolta nel pomeriggio di venerdì 2 agosto, nella Sala delle Colonne di Ca' Giustinian, dove la giuria le ha attribuito il premio con questa motivazione:

Per la sua capacità di tradurre l'arte performativa sulle scene teatrali. Per il suo teatro di resistenza. Per la qualità della sua scrittura, capace di trasformare i suoi testi in poesia che grida al mondo e alla sua stessa anima. Per il suo impegno come interprete e attrice. Per aver cancellato la linea divisoria tra diversi generi e stili d'arte, facendo sì che la miscela di parole, immagini, suoni, musica, gioco, il drammatico, il divertente e il tragico compongano un tutto. Per essere una delle artiste europee della sua generazione che ha avuto la maggiore diffusione nel mondo delle arti sceniche. Per la sua denuncia e l'attenzione continua alle debolezze dell'essere umano. Per la continua ricerca di comunicazione con il pubblico e per la ricerca della conoscenza di nuove culture e forme²⁶.

26 Cfr. *La Biennale di Venezia. Archivio Storico delle Arti Contemporanee. ASAC*, archivio online disponibile sul sito <http://asac.labiennale.org/it/passpres/teatro/ava-ricerca.php?scheda=234844&nuova> (consultato il 03.08.2013).

Direi che ce n'è abbastanza per riconoscere nella Liddell una figura da monitorare costantemente e di cui iniziare a diffondere l'opera anche in Italia, in maniera sistematica, sia a livello di allestimenti che di traduzione e di riedizione commentata dei suoi testi.

Ma chi è Angélica Liddell? E come si è sviluppata la sua produzione drammaturgica?

Angélica González – in arte Angélica Liddell²⁷ – nasce a Figueres (Girona) nel 1966, si laurea in psicologia alla Universidad Autónoma di Madrid e in drammaturgia alla Real Escuela de Superior Arte Dramático della capitale; è scrittrice²⁸, poetessa²⁹, autrice di teatro, regista, *performer*. Le sue opere sono tradotte in portoghese, inglese, romeno, russo e francese. Nel 1993 fonda con Gumersindo Puche la compagnia *Atra Bilis Teatro*³⁰, che da allora dirige e che in venti anni ha allestito ventidue opere. Debutta in teatro nel 1988, con *Greta quiere suicidarse*, che le è valsa il suo primo riconoscimento (Premio Ciudad de Alarcón 1988); l'ultimo è questo Leone d'Argento per l'innovazione teatrale ricevuto nell'agosto 2013 alla Biennale di Venezia. E tra i due, il primo e l'ultimo, molti altri, per le sue opere, per la carriera e altro ancora³¹. Finora in Italia aveva partecipato al Festival Vie di Emilia Romagna Teatro a Modena nel 2011 e al Festival Omissis di Gradisca nel 2012.

Il suo teatro anticonvenzionale ruota attorno agli aspetti più oscuri della realtà contemporanea e mostra la parte 'tossica' dell'uomo, le mostruosità celate dietro alla facciata in apparenza positiva della società del benessere. Fra i temi più ricorrenti della sua scrittura: sesso, morte, violenza, potere, follia, miti antichi e moderni³². Come l'esperienza veneziana dell'estate 2013 ha dimostrato ancora una volta, la Liddell scrive, produce, dirige e interpreta i suoi testi.

Fra le opere principali della sua ricca produzione drammaturgica si ricordino almeno:

Greta quiere suicidarse (1988), Premio Ciudad de Alarcón 1988, sul tema del suicidio, ricorrente nelle opere dell'autrice, che riemergerà ad esempio in *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1996), presentata come lettura drammatizzata presso la SGAE (Sociedad General de Autores y

27 Il nome d'arte della drammaturga rimanda ad Alice Liddell, amica d'infanzia di Lewis Carroll, dedataria e protagonista di *Alice in Wonderland*.

28 Tra le sue opere narrative: *En el suspiro* (1995), *El lucernario embozado* (1998), *Camisones para morir* (1999) Premio X Certamen de relatos "Imágenes de mujer" del Ayuntamiento de León.

29 Tra le raccolte di poesia: *Los deseos en Amherst*, Valencia, Ediciones Trashumantes, 2008; *Frankenstein y La historia es la domadora del sufrimiento*, Sigüenza-Guadalajara, Eugenio Cano Editor, 2009.

30 Cioè 'bile nera', l'umore che corrisponde al temperamento melancolico, con tendenze suicide, che secondo l'autrice rispecchia il suo teatro.

31 Ad esempio il Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 alla carriera e il Premio Sebastià Gasch de Artes Parateatrales 2011.

32 Cfr. *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, a cura di Ó. Cornago Bernal, Madrid, Fundamentos, 2005; Ó. CORNAGO BERNAL, *Conversaciones con Angélica Liddell*, in *Políticas de la palabra*, cit., pp. 317-329; F. GUTIÉRREZ CARBAJO, *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales (Iciar Bollain, Almudena Guzmán, Angélica Liddell, Carmen Linares, Clara Sánchez, Ana Torralva)*, Madrid, UNED, 2006; J. EGUÍA ARMENTEROS, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia*, in «Teatr@. Revista de estudios escénicos», XXI, 2007, pp. 213-250; A. VIDAL EGEA, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesi dottorale, Madrid, UNED, 2010; cfr. anche F. CABAL, *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Fundación Autor - SGAE, 2009; *Repensar la dramaturgia / Rethinking Dramaturgy*, a cura di M. Bellisco, M.J. Cifuentes, A. Écija, s.l., CENDEAC, 2011.

Editores) di Madrid l'8 novembre 1999; e ancora ne *La falsa suicida* (2000).

El jardín de las Mandrágoras (1991), sottotitolato *Pequeña tragedia sexo-metafísica dividida en nueve escenas y cinco lirios*: un misto di sesso, morte, passione e fantasia, in una prospettiva fortemente simbolica; un dramma poetico breve e intenso che intende stimolare la percezione sensoriale con richiami alla pittura e alla musica, in una sorta di ricerca dolorosa della bellezza, che descrive e rievoca in elaborate immagini e situazioni la fine di una strana relazione erotica; la *fabula* ricostruisce i legami oscuri tra estasi sensuale, dolore e morte, con richiami manieristi e gotici.

*La cuarta rosa*³³ (1992), combinazione di simbolismo e azione drammatica, che incarna il concetto di teatro della passione, della necessità e del desiderio; la *pieza* sollecita la percezione sensoriale della realtà, per arrivare attraverso il filtro intellettuale all'interpretazione e all'astrazione, fino a concretizzare l'azione poetica, tra intuizione e razionalità costruttiva; si tratta di una storia d'amore e tradimento su uno sfondo bellico, dove convivono immagini poetiche e strumenti di tortura, un viaggio nella vita di una donna – archetipo della condizione femminile –, la cui vicenda è scandita dalla presenza e dal ruolo del sangue.

Frankenstein (1998), ispirato all'opera di Mary Shelley, spettacolo per attori e marionette, offre una sorta di macabra approssimazione infantile all'orrore del mondo degli adulti.

*Perro muerto en tintorería: los fuertes*³⁴ (1999), riconducibile al genere apocalittico di taglio fantapolitico, ambientata nel futuro, sintetizza la riflessione sui totalitarismi e sul destino catastrofico che l'uomo sembra costruirsi, indagando al contempo i segnali del presente; selezionata dal Centro Dramático Nacional per essere inclusa nella Red de Teatros Europeos.

*El matrimonio Palavrakis*³⁵ (2001), prima parte del *Tríptico de la aflicción*³⁶, cui seguiranno *Once Upon a Time in West Asphixia* (2002) e *Hysterica Passio* (2003), tre testi di inizio millennio fondamentali all'interno della drammaturgia della Liddell, che ruotano attorno alla crisi della famiglia e alla violenza familiare, alla maternità e al rifiuto di procreare, all'infanzia vista come un inferno.

Lesiones incompatibles con la vida (2003), torna sul rifiuto della maternità, sulla responsabilità di generare figli e sulla negazione del concetto di creazione/creatore; un vero e proprio manifesto dalla forte carica impattante che riassume la visione della vita dell'autrice, epilogo ideale del *Tríptico de*

33 Cfr. C. CUADROS, *Teatro de la necesidad y el deseo*, in «Primer Acto», CCLXIV, 3, 1996, pp. 140-143.

34 Cfr. A. LIDDELL, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, in «Primer Acto», CCCXXI, 2007, pp. 35-72, poi in volume: A. LIDDELL, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Madrid, CDN, 2007 e ancora con *El sobrino de Rameau* di Denis Diderot, Madrid, Nórdica Libros, 2008.

35 Cfr. A. LIDDELL, *Teatro*, Bilbao, Artezblai, 2001, che comprende anche *Once Upon a Time in West Asphixia*, *Hysterica Passio*, *Lesiones incompatibles con la vida*.

36 Cfr. A. LIDDELL, *El tríptico de la aflicción: El matrimonio Palavrakis, Once upon a time in west Asphixia e Hysterica passio*, in «Acotaciones. Revista de investigación teatral», XII, 2004, pp. 67-175, preceduto da un articolo-introduzione di P. VÍLLORA, *El dolor de ser Angélica (Liddell)*, in «Acotaciones. Revista de investigación teatral», XII, 2004, pp. 47-65; poi in volume: A. LIDDELL, *El tríptico de la aflicción / Lesiones incompatibles con la vida*, Bilbao, Artez Blai, 2011.

la aflicción.

*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*³⁷ (2003), sulla tragedia dei clandestini nordafricani che ogni anno muoiono nel tentativo di attraversare lo stretto di Gibilterra; la forza dell'opera sta nel contrasto tra la volontà di nascondere queste morti e allontanarle dalle spiagge affollate di turisti in estate e la realtà brutale di un mondo globalizzato e senza frontiere solo per alcuni; lucido attentato antisociale contro la composta indifferenza di una globalizzazione autodistruttiva, da cui emergono il senso profondo del dramma e la scrittura della sofferenza e del disgusto.

*Mi relación con la comida*³⁸ (2004), Premio SGAE de Teatro 2004, atto provocatorio e pessimista incentrato sul conflitto tra svalutazione dell'utopia e ricostruzione etica, in un'epoca in cui la dittatura economica ha sostituito la censura e usurpato la verità, in cui lo spirito critico e la riflessione sono stati schiacciati da un'informazione scaduta a vuota spettacolarizzazione e in cui la correttezza è divenuta mera immagine di facciata per celare l'ipocrisia e l'intolleranza.

*Y cómo no se pudo... Blancanieves*³⁹ (2005), sugli orrori della guerra e sulle sue conseguenze ai danni degli esseri più innocenti, dei più deboli – i bambini, le donne – e sulla figura terribile e paradossale dei bambini-soldato.

*El año de Ricardo*⁴⁰ (2005), Premio Valle-Inclán de Teatro 2005, Premio Caja de España de Teatro Breve 2005, allestita in occasione del 42° Festival di Venezia, di cui si è detto.

*Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*⁴¹ (2007), finalista del Premio Lope de Vega 2007, sulla guerra nella ex-Jugoslavia; ambientata in Serbia all'epoca dei funerali di Milosevic, consiste in un coro di voci che raccontano il dolore, la rabbia, la violenza, la povertà, l'odio, le contraddizioni e le frustrazioni; è un testo potente in cui la sofferenza collettiva si fa dolore intimo ingestibile: i personaggi sono vittime, carnefici, complici diretti o conniventi; gli incontri sono confronti, sconti, regolamenti di conti; il linguaggio crudo e inquietante contrasta con i testi liturgici che aprono le scene.

La desobediencia, hágase en mi vientre (2008), raccoglie cinque testi scritti tra il 2003 e il 2008: tre *acciones* complementari, pensate per un allestimento in sequenza, in spazi diversi che coinvolgono il pubblico, costretto a spostarsi e sollecitato in vario modo durante lo spettacolo; sono testi narrati da una voce fuori campo in cui il movimento e il corpo giocano un ruolo centrale; si tratta della già

37 Cfr. A. LIDDELL, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Bilbao, Artez Blai, 2007.

38 Cfr. A. LIDDELL, *Mi relación con la comida*, Madrid, SGAE, 2005.

39 Cfr. E. TOPOLSKA, *Transformar información en dolor: el teatro de Angélica Liddell*, comunicazione presentata in occasione del IV Simposio Internacional de Hispanistas "Encuentros 2012", 14-17 novembre 2012, Università di Wrocław (Polonia), che analizza due opere dell'autrice (*Y cómo no se pudo... Blancanieves* e *El año de Ricardo*).

40 Pubblicato assieme a A. TABARES, *Cuarteto para el fin de tiempo*; A. LIDDELL, *El año de Ricardo*, Madrid, Caja España, 2006. Cfr. anche A. LIDDELL, *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artez Blai, 2007, comprende: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *Y cómo no se pudo... Blancanieves*, *El año de Ricardo*.

41 Cfr. A. LIDDELL, *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*, Bilbao, Artez Blai, 2008.

citata *Lesiones incompatibles con la vida* (2003); di *Broken Blossoms* (2004), denuncia dell'atteggiamento egolatrato di drammaturghi incensati da critica e pubblico; e di *Yo no soy bonita* (2005), rappresentata anche indipendentemente col titolo *Confesión n. 3*, Premio Notodo del Público al Mejor Espectáculo 2007, sulla violenza di genere; cui si aggiungono *Enero* (2006-2008) e *Ni siquiera el fuego goza de buena salud* (2007-2008).

L'*acción* intitolata *Boxeo para células y planetas* (2006), ispirata alla violoncellista Jacqueline du Pré (1945-1987, affetta da una grave forma di sclerosi multipla che ne provocò la morte), simboleggia il conflitto tra corpo e spirito nella degenerazione progressiva causata dalla malattia letale.

Alla du Pré è dedicata anche un'altra *acción*: *Te haré invencible con mi derrota* (2009), un monologo che sintetizza in una serie di interrogativi esistenziali la tensione e la rabbia nei confronti del non senso di certi aspetti ed eventi della vita umana.

Anche *Anfaegtelse* (2008) è un'*acción* in cui l'autrice concentra la sua personale riflessione filosofica sull'esistenza partendo dalla propria esperienza personale, celebrazione pubblica dell'amore incondizionato; l'opera è strettamente correlata con *Venecia* (2009), un'altra *acción* poi inserita all'interno de *La casa de la fuerza* (2009), che ruota invece attorno al dolore lacerante dello strappo finale, della conclusione dell'amore, a sordide relazioni virtuali concepite come unico modo per esorcizzare l'amore fallito, alla solitudine dolorosa cui l'uomo sembra essere condannato.

Le *acciones* della Liddell dimostrano la progressiva predilezione per il teatro breve e al contempo la capacità di lavorare a livello multidisciplinare, utilizzando sistemi audio-visivi, fotografia, immagini, schermi, colonna sonora e altro ancora, sfruttando ogni tipo di linguaggio interdisciplinare e multimediale⁴², oltre a quello del gesto, del corpo, della fisicità in senso lato.

*La casa de la fuerza*⁴³ (2009), Premio Nacional de Literatura Dramática 2012, che vede in scena sette personaggi femminili, un energumeno, un violoncellista e un'orchestra di *mariachis*, si sviluppa attorno ai temi della solitudine, della capacità di sopportazione e di resistenza, dell'amore e dei *femicidios* di Ciudad Juárez, in Messico; l'opera condensa una spietata riflessione sulla condizione della donna e sul *machismo* della società contemporanea, un mondo “colorido por fuera y podrido por dentro”, secondo le parole dell'autrice.

*Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*⁴⁴ (2009), sviluppo de *La pasión anotada de Nubila Wahlheim*, Premio Dramaturgia Innovadora Casa de América 2003, in cui due assassini uccidono una donna e trovano il suo diario, circostanza che funge da spunto dell'azione.

42 Cfr. A. VIDAL EGEA, *Las 'acciones' en el teatro de Angélica Liddell*, in *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2011, pp. 287-297.

43 Cfr. A. LIDDELL, *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*, Segovia, Ediciones La Uña Rota, 2011.

44 Cfr. A. LIDDELL, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Bilbao, Artez Blai, 2009.

Infine, una triologia dedicata alla Cina:

*Maldito sea el hombre que confía en el hombre, un projet d'alphabétisation*⁴⁵ (2011), opera concepita e strutturata come un'enciclopedia concettuale, che ripropone alcuni dei temi ricorrenti dell'autrice, tra cui la misantropia, intesa come un appello contro il conformismo.

Ping Pang Qiu (2012), testo incentrato sul complesso rapporto contraddittorio tra l'autrice e la Cina. Si tratta quasi una storia d'amore fatta di pulsioni contrastanti; per la Liddell, infatti, l'amore per questo paese è venato di amarezza: da un lato la passione simbolica per i segni calligrafici della sua scrittura, dall'altra l'accettazione della storia oscura di questo paese, fatta di eredità maoista, rivoluzione culturale, dedizione incondizionata alla patria; il ping-pong, sport nazionale cinese, diventa il simbolo della relazione ambigua della Liddell con questo paese e con la sua cultura, del suo amore per una nazione in cui ogni libertà d'espressione è negata e l'individuo viene privato del diritto di scegliere liberamente il proprio destino.

Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy) (2013), il riferimento a Wendy rimanda al personaggio che Peter Pan porta sulla sua isola, che qui non è Neverland, luogo immaginario, ma Utoya, l'isola norvegese dove Anders Breivik nel 2011 ha ucciso sessantanove giovani, condannati da quella morte prematura a non invecchiare: forse il migliore dei mondi possibili secondo la cruda prosoettiva dell'autrice; nell'opera Angélica Liddell interpreta una Wendy atterrita dall'idea di essere abbandonata e che per questo è incapace di provare sentimenti diversi dall'amore di cui ha un bisogno spasmodico.

Due figure di spicco, non c'è dubbio, e un momento particolarmente importante, questo, per gli sviluppi della scena internazionale, che grazie a manifestazioni come la Biennale di Venezia e a professori come Àlex Rigola e Angélica Liddell si arricchisce e condivide istanze suggestive e spunti promettenti.

45 Cfr. A. LIDDELL, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre, un projet d'alphabétisation*, Bilbao, Artez Blai, 2011.